Д.Ф. Тестов

ФИГУРЫ ТРАНСА, ИГРЫ И БЕЗУМИЯ В АНТРОПОЛОГИИ Г. БЕЙТСОНА

Аннотация. *Статья посвящена проблеме соотношения антропологии и психиатрии Грегори Бейтсона. Принципиально междисциплинарный характер исследований этого учёного, включающих антропологию, кибернетику, теорию коммуникации, психиатрию, этологию и эволюционную теорию, остро ставит вопрос о преемственности и взаимосвязи между различными направлениями его исследовательского проекта. Автор настоящей статьи концентрирует внимание на анализе связи ранних визуально-антропологических исследований Бейтсона на о. Бали с более поздними клиническими исследованиями шизофрении в Пало-Альто, приведших к формулировке теории двойного послания (double bind). Методология исследования предполагает анализ визуально-антропологического документа на предмет повторяющихся паттернов, сопоставимых с паттернами клинических иллюстраций. Обнаружение сюжетных подобий между ритуальной драмой и клиническими примерами инициирует рассмотрение корреляций между центральными фигурами ритуальной и клинической ситуации. В результате проведённого исследования было обнаружено, что один из ключевых клинических примеров Бейтсона, иллюстрирующий действие двойного послания (double bind), является инверсией фрагмента, заснятой им и М. Мид ранее, балийской мистерии, что подталкивает к пересмотру концепции double bind и коммуникативной теории шизофрении Бейтсона в целом.*

Ключевые слова: *транс, танец, ритуал, Бейтсон, двойное послание, шизофрения, ведьма, экология разума, паттерн, системная семейная психотерапия.*

Review. *The article is devoted to the analysis of the video of Balinese ritual on the material that explores the relationship between Bateson's anthropology and psychiatry. The crossdisciplinary nature of Bateson's researches that included anthropology, cybernetics, communication theoy, psychiatry, ethology and evolution theory raises a question about succession and relationships between different directions of his research projects. The author of the present article focuses on the analysis of the relationship between early visual and anthropological researches conducted by Gregory Bateson with regard to Bali (island) and later clinical researches on schizophrenia carried out in Palo Alto that led to the development of the theory of double bind. The methodology of the research involves the analysis of the visual anthropological document (video) for regular patterns that associate with the patterns of clinical illustrations. The interpretation of the central characters of ritual drama exposes the mechanisms of their transposition from Bateson's early ethnographic research into clinical illustrations of his later works on psychiatry. It has been found that one of the Bateson's key clinical examples, illustrating how double bind works can be considered as the inverse of Balinese ritual drama structure. This idea encourages to review the foundations of communicative theory of schizophrenia by G. Bateson in general and the concept of double bind in particular.*

Keywords: *witch, pattern, schizophrenia, double bind, Bateson, ritual, dance, trance, systemic family therapy, ecology of mind.*

Критическое исследование антропологической теории предполагает смещение фокуса внимания. Взгляд исследователя больше не проходит сквозь теорию, словно сквозь стекло, устремляясь в пучину уже размеченных фактов, а останавливается на самом стекле, подвергая пристальному досмотру те трещины и пятна, благодаря которым оно только и заметно. Психоаналитический или марксистский взгляд может попытаться захватить и субъекта теории (наблюдателя), подвергнув досмотру его личную историю или классовую принадлежность, но во всех случаях это будет взгляд со стороны субъекта, даже если он объективирует сам субъект. Есть и другой путь – взгляд на теорию со стороны материала, однако, такая инверсия требует особых условий. Зачастую она просто невозможна в силу отсутствия материала достаточно независимого от наблюдателя и его теории: антропологический архив состоит, в основном, из авторских языковых нарративов, в которых уже слишком много наблюдателя, его насильственные рассечения стоят

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

за каждым описательным утверждением, ещё до того, как он применит некоторую теорию. Другой существенной преградой на пути к инверсии является структурирующее сопротивление языка, накладывающего на наблюдаемую культуру систему разделений культуры наблюдателя. И если критический анализ языка объяснения (теории) вполне возможен, то язык описания остаётся недосягаем, поскольку подменяет собой саму наблюдаемую действительность. В этой связи возникновение визуальной антропологии, как нового вида регистрации данных, существенно меняет дело: конечно, визуальный документ по-прежнему не свободен от наблюдателя и включает правила, привнесённые вторжением в цепочку наблюдения технического medium(а), однако, этот тип записи позволяет проявиться фактуре сырого материала, свободного от теоретической разметки. Наблюдатель больше не может в одностороннем порядке диктовать, что является фактом, событием, важной деталью, а что нет, любое его решение может быть оспорено и пересмотрено на его собственном материале, теперь всё, что попало в кадр, в действительности, имело место и может стать значимым. Теория может игнорировать и отбрасывать что угодно, но теперь только на свой страх и риск, поскольку каждая мелочь, зафиксированная medium(ом), может быть возвращена в структуру события, чтобы изнутри преобразовать теорию, дополнить её или разорвать на части. Эксперименту этого рода мы намерены подвергнуть здесь антропологическую теорию Бейтсона.

Грегори Бейтсона и Маргарет Мид можно считать пионерами визуальной антропологии, они широко применяли методы фото- и видео-регистрации данных во время совместного полевого исследования на Бали. Позже, Бейтсон неоднократно обращался к результатам этой экспедиции, пересматривая их в свете идей кибернетики и теории коммуникации. Таким образом, описательный и объяснительный уровни его антропологии отчётливо разведены понятийно и хронологически. Мы попытаемся исследовать его теорию из описательного фундамента, предприняв анализ документального фильма о балийском ритуале.

Танец с криссами

Танец с криссами (kriss dance) – один из наиболее зрелищных балийских ритуалов. Он представляет собой драматическое действо, повествующее о противостоянии королевы ведьм – Рангды и повелителя демонов – дракона Баронга. Согласно одной версий Рангда является балийской версией индуистской богини Кали (или Дурги), а Баронг – одним из воплощений Шивы, по другой версии, образ Рангды имеет реальный исторический прототип в яванской королеве Механдрадатте, правившей в XI в. и изгнанной по обвинению в колдовстве, Баронг же предстаёт как наследие древних балийских верований или символ власти раджи.

С одной стороны, танец – это повествование о мифических персонажах и событиях, с другой – таинство, приводящее актёров и зрителей в состояние священного транса. Детали представления значительно варьируются от одной части острова к другой. Вариант, запечатлённый Бейтсоном и Мид в их документальном фильме «Транс и танец на Бали» [1], разыгрывался в деревне Паджоетан (Pagoetan) в 1937-39 гг. Мы рассматриваем фильм в качестве самостоятельного документа, следуя предпосылке, согласно которой, происходящее в кадре избыточно, и содержит в себе информацию о более широком контексте балийской культуры и истоках антропологии Бейтсона.

По сюжету Рангда разгневана на Раджу за то, что тот отказался взять в жены её дочь. Желая отомстить, она обучает своих последовательниц колдовству, чтобы отправить их распространять чуму.

Основная сюжетная линия разбивается вкраплением второстепенных сцен. В данном случае это сцена, в которой ведьма со своей свитой, оставаясь невидимой, издевается над роженицей, подменяя новорожденного младенца на мертвого. Итогом этого сюжета становиться поимка и убийство людьми ребёнка самой ведьмы.

В следующей сцене мы видим танец скорбящей Рангды. Белая ткань в её руках символизирует материнскую скорбь, а разведение рук над головой – характерный жест угрозы (kapar).

Сцена поединка Рангды и Баронга выглядит довольно комичной: они переругиваются на архаичном языке, дракон клацает зубами, а ведьма дёргает его за усы. В конце концов, ведьма одерживает верх и Баронг вынужден отступить. Ему на смену выбегают его последователи, вооруженные криссами (изогнутые кинжалы), и атакуют Рангду, однако они оказываются беспомощны против её магической силы: они падают на землю от одного её взгляда или взмаха белой ткани в её руках. Изменив тактику, и разделившись на группы, воинам удаётся вступить с ведьмой в ближний бой, но и

 DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

здесь она отшвыривает их одного за другим, ввергая в глубокий транс.

Бейтсон показывает крупным планом, распластавшегося на земле «воина», чьё тело убедительно содрогается в конвульсиях, тем не менее, не вполне ясно, до какой степени этот транс является подлинным, а до какой лишь хорошо разыгранным спектаклем. Но, так или иначе, только появление Баронга вновь поднимает воинов на ноги.

В заключительной части воины Баронга вновь выходят на площадку всё ещё в сомнамбулическом состоянии. После нескольких простых хореографических манёвров они расходятся поодиночке, вдруг, один, а затем и другие с истошным воплем направляют остриё своего крисса в собственную грудь. Эта, обращённая против самих себя, агрессия сопровождается рёвом, шумом, энергичным сгибанием и распрямлением корпуса, но после нескольких секунд подобная активность стихает: все напряжённо и молча продолжают размеренный танец, чтобы затем вновь внезапно перейти к воплям и спазматическим движениям. Это повторяется множество раз, танцоры демонстрируют безуспешные попытки вонзить остриё кинжала себе в грудь. Некоторые падают, корчась и извиваясь на земле в какой-то «оргазмической кульминации» [2]. Их подхватывают и уносят во внутренний двор храма, где пытаются привести в чувства.

Гирц сообщает, что направление оружия против себя является результатом «самоуничижительного гнева» за неспособность убить Рангду, однако, согласно более распространённой версии, атаковать самих себя воинов заставляет магия ведьмы, в то время как чары Баронга не дают им причинить себе вред.

Во внутреннем дворе храма люди, разбившись на группы, выходят из транса. Они опрыскивают водой макушку и грудь, опускают лицо в дым благовоний, медленно приходя в себя. Можно видеть как пожилая женщина, находясь в глубоком трансе, повторяет движения своего танца. Несмотря на её состояние, её руки движутся невероятно уверенно и точно, энергичность этой пластики настолько контрастирует с расслабленным телом и прикрытыми глазами, что кажется, будто её руки движутся сами по себе. Она похожа на марионетку, захваченную и управляемую чем-то помимо её воли. Жрец, по-видимому, думает так же, он приносит рис и цветы в качестве даров для духов, завладевших её телом. Дары укладываются перед ней на землю и спустя некоторое время она, наконец, протягивает руки для воды. Это знак того, что она готова выйти из транса. Ритуал завершён. Его финальный акт заключается в молитве и дарах, которые жрец дракона преподносит духам.

«Язык до слов»

Чтобы извлечь из этого ритуально-драматического действа необходимые нам сведения, целесообразным будет разделить всё происходящее на два коммуникативных уровня, первый из них мы можем назвать микроуровнем. Чтобы извлечь сообщение, которое он содержит, следует уподобиться графологам, которые от смысла текста, заключённого в словах и фразах переходят к отысканию его в почерке: в его стиле, силе нажима, степени наклона и быстроте. До сих пор, внимая сюжету балийской драмы, мы слышали рассказ, но не слышали язык, на котором он ведётся, но что если мы перестанем смотреть на этот язык лишь как на средство и предположим, что он может так же нечто сообщать самим своим звучанием? Если, спрашивая о стиле балийского танца, об этих изящных, плавных, но всё же угловатых движениях, об этой кукольной хореографии и виртуозной точности исполнения, о независимых друг от друга, марионеточных движениях суставов, мы допускаем, что всё это является значимым, то не следует ли предпринять некоторую попытку кинесического анализа, чтобы понять, что за смысл кроется в этой мелодии знаков?

Существует множество стилей балийского танца, но, имея сегодня в распоряжении множество записей, как туристов, так и профессиональных операторов, можно выделить сущностные особенности, характерные для балийской хореографии в целом. Эти особенности представляют собой нечто гораздо большее, чем отражение балийских представлений об эстетике движения. «Эти механические вращения глаз, эти движения губ, дозировка мускульных сокращений с четко рассчитанным эффектом, исключающим всякую попытку спонтанной импровизации, горизонтальные движения голов, которые, кажется, перекатываются с одного плеча на другое, словно на шарнирах – замечает проницательный Арто – всё это, отвечая непосредственной психологической потребности, отвечает, кроме того, особой духовной архитектуре, построенной на жестах и мимике, а так же на заражающей силе ритма, на музыкальном характере физического движения, на параллельном и удивительно

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

слитном согласии звучания» [3, с. 146]. Арто было достаточно увидеть одно выступление балийского театра, чтобы разглядеть за пластическими элементами экзотического танца специфический набор экспрессивных средств, который он назвал «языком до слов», подразумевая, судя по всему, вовсе не пресловутый язык тела, как мы привыкли его понимать. В исключительном положении языка до слов мы так же не усматриваем знакомых признаков пантомимы или балета. Почему же он оставляет впечатление столь завораживающе чуждого и непривычного?

В отличие от вербального языка, который, в сущности, является цифровым средством коммуникации, наша невербальная коммуникация является преимущественно аналоговой, т.е. вместо чисто конвенциональных отношений (за исключением звукоподражания) вербального языка с тем, что им выражается, невербальные средства теснее связаны со своим референтом через подобие и интенсивность, что делает их более подходящими для выражения отношений. Иначе говоря, для аналоговой коммуникации характерно, что чем больше или меньше то, что в ней сообщается, будь то любовь, ярость, доминирование или раздражение, тем больше или меньше интенсивность некоторого сигнала: громкость голоса, перепады интонации или амплитуды жестов. Это справедливо не только для человека, но и для большинства млекопитающих; к примеру, среди сигналов настроения собак выражение крайней агрессивности и страха, загнанного в угол животного, от сдержанного предупреждения сохранять дистанцию отличает лишь степень сморщенности носа и прижатия ушей [4, с. 129]. Настроение и поведение млекопитающих понятны нам лучше именно по той причине, что у нас общий способ коммуникации по поводу отношений. В общих чертах, именно этот способ эксплуатирует западный танец, транслируя информацию посредством знаков, связанных с референтами через подобие и интенсивность. Однако балийский танец функционирует иначе. Никакой знак, по-видимому, здесь не может быть более или менее интенсивным, для всякого движение есть своя мера, соблюдаемая с механической точностью. Взамен привычной для нас аналоговой коммуникации по поводу отношений он предлагает цифровую (или дискретную). Возможно, именно это уловил, но не смог объяснить Арто, ему небезосновательно показалось, что стиль балийского танца, его способ порождения высказывания претендует на место вербального языка. И хотя «язык до слов» – это ещё не вербальный язык, но всё же он уже пронизан конвенциональными связями, а отношение с означаемым через подобие и интенсивность больше не является для него определяющим.

В контексте этой интерпретации становятся более ясными другие слова Арто, в которых он сравнивает балийских танцоров с ожившими иероглифами [3]. Смысл этого сравнения глубже простого визуального впечатления и нуждается в раскрытии; иероглифы занимают странное промежуточное положение: с одной стороны, в своём фактичном существовании они, несомненно, являются знаками цифровой коммуникации, т.к. транслируют цифровой, по своей сути, язык, с другой – за иероглифом трудно скрыть его иконическую природу, которая почти не просвечивает за алфавитным письмом (хотя, конечно, существует и там). Невозможно утаить, что связь иероглифа с означаемым не является чисто конвенциональной, он не только обозначает, но и изображает, т.е. связан с референтом не только неким формальным соглашением о соответствии, но ещё и некоторым подобием, которое теперь воспринимается лишь как след. Однако ещё более поразительно, что для прочтения или создания иероглифического текста, иконическое измерение смысла можно не учитывать, необходимо знать лишь конвенциональное значение иероглифа. Несомненно, осведомлённость о том, какие элементарные знаки (ключи) вплетены в начертание того или иного иероглифа позволяет раскрыть дополнительные смыслы, но они не являются определяющими. Нечто подобное характерно и для балийского танца: поза, изгиб руки, вращение глаз и изображает и обозначает нечто, но изображение отступает в тень, а на переднем плане оказывается обозначение. Но превращение образа в знак вполне возможно и для западной хореографии, ключевым отличием балийского танца является то, что он превращает в знак даже интенсивность.

Западный театр и западный танец эксплуатирует тело, чтобы говорить об отношениях таким образом, что может использоваться несколько различных хореографий в качестве разных коммуникативных кодов, выбор некоторого набора поз и движений – вопрос эстетики и стиля, но не смысла сообщения, однако, если изменить интенсивность элементов танца: сделать их менее уверенными, более скупыми и вялыми – смысл тотчас измениться: страсть станет осторожной влюблённостью, а

 DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

неистовая ярость – тихой и ядовитой злобой, т.е. различия в выражении эмоций связаны с изменением некоторой переменной (интенсивности), которой характеризуются экспрессивные приёмы актёра, при этом не столь важно выражена эта переменная громкостью, быстротой или продолжительностью. Та буря чувств, которую демонстрирует западный танцор: возбуждение и утихание страстей, постепенное нарастание напряжённости, приводящее к кульминации – всё это обусловлено именно управляемым изменением интенсивности экспрессивных средств.

Для балийского танца всё выглядит иначе: интенсивность вбирается знаком и запирается в нём. Дискретный инвентарь таких знаков обеспечивает стабильность сценических состояний, накладывая ограничения на любые вариации интенсивности и кульминации. Цифровой сигнал, будь он жестом, позой или каким-либо мимическим выражением, словно запечатывает состояние, которое мы привыкли видеть развивающимся или увядающим, в длящейся неподвижности. Это стремление заменить кумулятивные процессы на состояние с неизменной интенсивностью характерно для балийской культуры в целом, для обозначения этих стабильных состояний в различных сегментах культуры Бейтсон вводит понятие «плато». Можно сказать, что последовательности типа «плато» представляют для Бейтсона неотъемлемый компонент балийского паттерна, и структура танца есть лишь частный случай воплощения этой тенденции.

При изучении ятмулов ценнейшим открытием Бейтсона стали схизмогенные последовательности, складывающиеся из специфических взаимоотношений между полами и личностями. Резкое отличие балийской культуры как от культуры ятмулов, так и от западной состояло как раз в отсутствии схизмогенных последовательностей. Предполагая, что такая особенность поведения является результатом обучения, Бейтсон анализирует игровые интеракции между матерью и ребёнком, в которых последний отучается от взаимодействий с нарастающей интенсивностью с одной стороны, и от состязательных отношений с другой:

«Типично следующее: мать начинает небольшой флирт с ребёнком, тянет его за пенис или как-то ещё стимулирует его к межличностной активности. Это возбуждает ребёнка, и возникает короткое кумулятивное взаимодействие. Как только ребёнок, приблизившись к некоторой небольшой кульминации, бросается к матери на шею, её внимание переключается. В этот момент ребёнок, как правило, начинает альтернативное кумулятивное взаимодействие, выстраивающееся в направлении вспышки ярости. Мать либо играет роль наблюдателя, наслаждаясь вспышкой ярости ребёнка, либо, если ребёнок действительно нападает на неё, отметает его атаку, не выказывая со своей стороны знаков раздражения. Эти последовательности можно рассматривать либо как выражение неприязни матери к такому виду личной вовлеченности, либо как контекст, в котором ребёнок приобретает глубокое недоверие к подобной вовлеченности. Таким образом, сущностно человеческая тенденция к кумулятивным личным взаимодействиям сводится на нет. Возможно, что по мере того, как балийский ребёнок более полно приспосабливается к жизни, взамен кульминации предлагается некоторый вид длительного плато интенсивности. В настоящий момент это нельзя ясно документировать для сексуальных отношений, но есть указания, что последовательности типа плато характерны для транса и для ссор» [5, с. 174].

Чтобы продемонстрировать, каким образом последовательности типа плато встроены в балийскую повседневность можно привести типичную иллюстрацию ссоры: «Два поссорившихся человека официально приходят в контору местного представителя раджи и там регистрируют свою ссору, соглашаясь, что тот, кто заговорит с другим, заплатит штраф, или сделает подношение богам. Позднее, если ссора прекращается, этот контракт может быть официально аннулирован. Аналогичными приёмами избегания (pwik) пользуются при ссорах даже маленькие дети» [5, с. 175]. Очевидно, что подобная процедура не стремится прекратить ссору, скорее, признавая определённые отношения, она их фиксирует, мы вновь видим стабилизацию вместо нарастания или ослабления – кульминация заменяется на плато. Танец имеет схожую структуру: некоторый сигнал является знаком определённого состояния, которое стабилизируется до следующего знака, отменяющего продлевающего или модифицирующего его.

Мы склонны думать, что танец играет роль даже не столько медиатора, транслирующего определённый тип мышления и поведения, сколько дисциплинарной техники, внедряющей конкретные формы организации эмоций и действий.

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

Эта техника – лишь одна из целого комплекса культуры, но и другие художественные формы на Бали так же характеризуются отсутствием кульминации. Даже в музыке модификации интенсивности, хотя и имеют место, связаны скорее с разработкой формальных отношений, чем с ускорением ритма и / или нарастанием громкости. Бейтсон говорит о ней как о «формальной прогрессии» [5, с. 175], подразумевая, по-видимому, что существующие вариации – это вариации формы, создающие, своего рода, симуляцию преобразований интенсивности. Музыкальные формы можно рассматривать как ключи к дешифровке танца, при этом формальная структура мелодии отсылает не к смыслу жестов/знаков, а к тому, как следует видеть просветы между ними, именно в этом, «между» развертывается вибрирующее плато интенсивности. «Плато всегда посреди – ни в начале, ни в конце», – говорят Делёз и Гваттари [6, с. 38], тоже отмечая его непрерывную вибрацию. Интенсивность аффектов запирается в знаках, запечатывается ими, но не может быть полностью остановлена и, не имея возможности кульминационной разрядки, обращается в пульсацию ритмических сокращений. Балийские культурные последовательности содержат в себе самих механизмы снятия нарастающего возбуждения, и эта череда возбуждений и снятий, ярко представленная в финальной части танца, и создаёт этот культурно-психологический эффект вибрации. Плато не только обнаруживает себя в различных сферах балийской культуры (от семейных отношений и юридических процедур до хореографии, музыки и состояний транса), но и выступает, принципом, связывающим перекрывающие друг друга процессы, в многоуровневые комплексы.

Так, например, в случае Танца с криссами соотношение драматического сюжета, танца, музыки и состояний различной степени транса составляет многоуровневое сообщение, в котором последовательности каждого уровня обладают собственным кодом для трансляции ключевых идей культуры. Каждая последовательность представляет собой диахроническую избыточность, но, накладываясь друг на друга, они создают регион синхронной избыточности, в котором одно и то же сообщение по-разному закодировано на различных уровнях. Следовательно, любое из таких сообщений будет криптографическим ключом ко всем ритуальным (и культурным) кодам, в которых оно воспроизводиться.

Рангда и Баронг

Поиск на макроуровне – уровне сюжета, в первую очередь предполагает интерпретацию центральных фигур и их взаимоотношений. Голос Мид за кадром даёт весьма поверхностные сведения о Рангде и Баронге, она лишь отмечает, что дракон символизирует жизнь, в то время как ведьма – смерть. Нет оснований не доверять ей, но мы не можем счесть подобное утверждение достаточным, к тому же оно не способствует прояснению специфики балийского паттерна.

Рассказывая о фигуре Рангды, Бейтсон и Гирц останавливают внимание на одном и том же элементе её угрожающего танца: жест «kapar» означает реакцию испуганного человека, падающего с дерева при виде змеи» [5, с. 182; 7, с. 131]. Помимо ритуалов, этот жест, согласно Гирцу, используют и дети, изображая Рангду в своих играх. Демонстрируя как угрозу, так и испуг, ведьма транслирует цельный паттерн отношений, связанных со страхом, т.е. она не просто вызывает страх и охвачена им, но и символизирует страх как таковой. Гирцу хорошо удаётся передать ауру этого персонажа: «Рангда, роль которой исполняет мужчина, – образ отвратительный. Глаза её выпучены так, что похожи на вздувшиеся на лбу нарывы. Её зубы – это клыки, загибающиеся на её щеки и торчащие над её подбородком. Её желтоватые волосы свисают спутанным клубком. Её груди выглядят как высохшее, болтающееся, обросшее волосами вымя, а между ними висит бечёвка с нанизанными, как колбаски, раскрашенными кишками. Её длинный красный язык похож на язык пламени. В танце она неуклюже разводит мертвенно-белые руки, на которых торчат похожие на когти ногти в десять дюймов длиной, и издаёт леденящий душу истерический металлический хохот» [7, с. 131]. Он пишет, что Рангда, которая выглядит одержимой страхом и ненавистью, может и в самом деле впасть в неистовство. «Я сам видел, как Рангды, очертя голову, бросались в оркестр или начинали носиться кругом в полном смятении, причём утихомиривала и ставила их на место только сила полдюжины зрителей; ходит много рассказов о том, как впавшая в неистовство Рангда часами держала в страхе целую деревню, и о том, как исполнявшие роль Рангды впоследствии сходили с ума» [7, с. 132].

Что касается Баронга, Гирц настаивает на комичности этого персонажа: «Баронга же – хоть он и одержим той же таинственной силой (балийцы

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

называют её sakti), что и Рангда, и те, кто исполняют его роль, тоже впадают в транс, – кажется, очень трудно воспринимать серьёзно. Он проказничает со свитой окружающих его демонов (которые добавляют веселья собственными грубоватыми шуточками), ложится на металлофон, когда на нём играют, бьет ногами в барабан, движется своей передней частью в одну сторону, а задней – в другую, либо ставит своё двухчастное тело в глупые позы, вычесывает у себя насекомых или вдыхает ароматы воздуха и вообще ходит гоголем в приступе нарциссической самовлюблённости» [7, с. 132].

Конфликт между ведьмой и драконом, таким образом, оборачивается конфликтом между ужасающим и комично-игровым. Однако сплетение игры и страха является не только лейтмотивом ритуальной драмы, но и балийского этоса в целом. Понятие игрового уместно не только в трактовке поведения Баронга, но и при характеристике повседневного поведения балийцев, которое если верить Бейтсону, направлено не столько на достижение цели, сколько не удовлетворение, содержащееся в нём самом. Другими словами, их поведенческие последовательности напоминают скорее игры и ритуалы, чем целесообразные действия, и посредством этих ритуально-игровых последовательностей балийцы противостоят чувству неопределённого страха. «Балийский паттерн – производное от контекстов инструментального избегания неприятных последствий, балийцы видят мир опасным, а себя – спасающимися от вечно присутствующего риска сделать faux pas посредством поведения, состоящего из бесконечных механических ритуалов и учтивости. Их жизнь построена на страхе, хотя в целом они наслаждаются страхом. Позитивная ценность, которой они наделяют свои непосредственные действия, не устремлённые к цели, каким-то образом связана с этим наслаждением страхом. Это наслаждение акробата, как дрожью опасности, так и собственной виртуозностью в избегании катастрофы» [8, с. 59]. Наслаждение страхом так же находит своё отражение в фигуре Рангды. Согласно Гирцу, она может внушать не только отвращение и ужас, но и вожделение. Он сообщает, что, по словам информаторов, когда Рангда, напуганная sakti Баронга, отступает, «она вдруг становится неотразимо привлекательной, и её противники энергично нападают на неё сзади, иногда даже пытаясь оседлать её...» [7, с. 212]. Таким образом, возможно, что страх имеет даже некоторый сексуальный аспект в балийской культуре.

Рангда и Баронг представляют собой компоненты цельного паттерна. Отчасти, по этой причине в их схватке нет победителей и побежденных, Рангда не повержена, но ей не удаётся и взять верх, сюжет, как и танец, избегает кульминации. В схватке, поверх мифологической и драматической конкретности персонажей, сообщаются некоторые амбивалентные характеристики самой балийской культуры: культурно правильные действия (patoet) являются в то же время эстетически ценными и поэтому создают некую игровую эстетику, противостоящую неопределённой угрозе. Но, в то же время, этот неопределённый страх и ритуально-игровая эстетика питают и поддерживают друг друга.

Транс и безумие. Фигура ведьмы

Для Бейтсона очень важно сравнение балийца с канатоходцем, он неоднократно прибегает к этой метафоре в различных работах. Образ равновесия позы в действительности имеет огромное значение для балийской культуры, но за равновесием не стоит видеть уверенную устойчивость, напротив, подчеркивая ценность баланса, балийцы акцентируют риск его утраты. Наилучшим способом выразить равновесие на символическом языке было бы как раз использование образа, в котором оно подвергается опасности, т.е. сообщение должно поставить на грань утраты именно то, о чём желает сообщить. Поэтому неотъемлемым элементом балийской хореографии является стойка на одной ноге. Тема равновесия отчётливо проявляет себя в резных и живописных композициях, в повседневных телесных практиках и ритуальных действиях, и всюду сообщение о равновесии включает в себя диспозицию труднодостижимого и маловероятного баланса и более вероятной его утраты – падения под действием гравитации. Равновесие, таким образом, это возвышение и временная победа над силами притяжения, однако, она не даётся канатоходцу раз и навсегда, его равновесие не статично, а напротив, раз за разом обретается в самокорректирующейся динамике. Иными словами, канатоходец – это гомеостатическая система, сохранение которой связано с постоянной изменчивостью и самокоррекцией. Динамика баланса предсказуема в высшей степени: поскольку гравитационное поле постоянно, любые смещения центра тяжести детерминированы историей предыдущих смещений, т.е. динамика канатоходца представляет собой

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

строгий паттерн, отклонения от которого чреваты падением. Вероятно, в свете примерно такой схемы балийцы видят культурно приемлемое поведение, однако культурный статус таких балийских персонажей как сапта (свободный от отвращения) или ведьма, предполагает большую степень свободы. Бейтсон ставит их в один ряд с мистиками, шизофрениками, дураками, поэтами, фокусниками и пророками [9, p. 173]. Все они в определённом смысле являются падшими, отклонившимися от паттерна строгой детерминации.

Рангда – королева ведьм, вне всякого сомнения, выступает на стороне отклонения, безумия, «гравитации» и страха. Согласно Бейтсону, ведьма традиционно оперирует на грани логики, заставляя контекст выглядеть отличным от ожидаемого. Она создаёт контекстуальные головоломки, ведущие к double bind [9, p. 173]. Он даже приводит пример из западной культуры, где традиционным европейским испытанием и / или наказанием ведьм было погружение в воду – ужасная тупиковая ситуация, создающая симметрию между преступлением и наказанием. Подозреваемую привязывали к концу шеста и погружали в воду, если она тонула – это доказывало невиновность, но если же она всплывала, вина считалась доказанной, и жертву сжигали [9, p. 173]. Т.е., испытание, заключающее ведьму в double bind, по Бейтсону, представляло собой эквивалент её преступлению. Вышеупомянутый жест «kapar», используемый Рангдой, так же представляет собой не просто ужас утраты равновесия и падения, но тупиковую ситуацию, из которой нет безопасного выхода: отпрянуть от змеи означает упасть с дерева, а удержаться – быть ужаленным, в сущности это всё та же ситуация double bind, в которой любая из альтернатив является наказанием за неправильный выбор. Таким образом, можно заключить, что фигура ведьмы в антропологии Бейтсона отмечена как носитель и производитель «двойных посланий», и в этой функции производства double binds она встречает своё alter ego в фигуре матери шизофреника в контексте бейтсонианской психиатрии.

В определённом смысле фигуры ведьмы и матери шизофреника являются двойниками, функционирующими в различных контекстах. Ирвинг Гофман использовал музыкальный термин «транспонирование» для преобразования социального действия перенесённого из одного контекста в другой или включённого в новый фрейм. Это понятие кажется подходящим для нашего случая: фигура матери шизофреника является транспонированным вариантом фигуры балийской ведьмы. Использование Рангды в психиатрическом контексте требует «изменения тональности» и преобразования этого персонажа в более подходящий случаю эквивалент. Однако роли этих двойников не равнозначны, если Рангда играет эпизодическую роль в антропологии и вписана в более широкую диспозицию компонентов балийского паттерна, то мать шизофреника является центральной фигурой эпидемиологического дискурса. Хотя Бейтсон и говорит о роли семейной ситуации в целом, в его клинических иллюстрациях именно мать имеет безраздельную власть и влияние, в силу слабости или отсутствия отца. Это всё старая психиатрическая история об отсутствующем отце и гиперопекающей матери. К слову, имя балийской ведьмы – Рангда, означает «вдова». Однако для подтверждения сформулированной гипотезы будет уместно рассмотреть один из клинических примеров Бейтсона: «Молодого человека, состояние которого заметно улучшилось после острого психотического приступа, навестила в больнице его мать. Обрадованный встречей, он импульсивно обнял её, и в то же мгновение она напряглась и как бы окаменела. Он сразу убрал руку. «Разве ты меня больше не любишь?», – тут же спросила мать. Услышав это, молодой человек покраснел, а она заметила: «Дорогой, ты не должен так легко смущаться и бояться своих чувств». После этих слов пациент был не в состоянии оставаться с матерью более нескольких минут, а когда она ушла, он набросился на санитара и его пришлось фиксировать» [8, с. 104].

Бейтсон анализирует этот случай в качестве иллюстрации действия двойного послания, но нас интересует другой аспект. Не представляет ли поведение матери больного инверсию колдовских приёмов Рангды в ритуальном представлении? Рангда вводит в оцепенение последователей Баронга, манипулируя символом материнской скорби (белая ткань). Мать пациента сама застывает в оцепенении, манипулируя чувством вины сына за неспособность любить её. Последователи Баронга «в приступе самоуничижительного гнева» за неспособность противостоять Рангде направляют криссы против себя. Пациент набрасывается на санитара, по-видимому, поскольку не может противостоять матери из-за неспособности обсуждать отношения. Его беспомощность перед матерью подобна беспомощности балийских воинов, которые не способны приблизится к ведьме, оказавшись перед её взором.

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

В обоих случаях мы имеем набор идентичных компонентов: (1) манипуляция модусами материнского статуса, (2) оцепенение, (3) «психотический срыв» и (4) смещённая агрессия, однако, соотношение компонентов различно, структура клинической ситуации представляет собой инверсию ситуации ритуальной. Различны так же последствия: в первом случае – психическое заболевание, во втором – священный транс. Так может ли double bind объяснить оба состояния сознания?

Джей Хейли, изучая гипнотические техники Мильтона Эриксона, отмечает, что «несмотря на многообразие форм, существует некоторая общая идея и необходимая последовательность шагов. Гипнотизёр вынуждает человека спонтанно изменить поведение. Поскольку человек не может спонтанно выполнять приказ, гипнотический подход представляет собой парадокс. Гипнотизёр общается с клиентом сразу на двух уровнях. «Делай то, что я сказал», – говорит он, но за этим кроются другие слова: «Не делай того, что я тебе велю, веди себя спонтанно». Способом, которым клиент приспосабливается к такому противоречивому сочетанию приказов, является изменение сознания и поведение, которое называют трансовым» [10, с. 21]. Сам Эриксон так же не раз демонстрировал эффективность терапевтической версии double bind при наведении транса. Таким образом, гипнотические техники свидетельствуют в пользу того, что двойные послания являются не столько способами сведения с ума, сколько общей характеристикой различных способов изменения состояния сознания, путём депонтециирования сознательных установок, что конечно может привести и к безумию при определённых условиях.

Бейтсона, прежде всего, интересовал сам паттерн double bind, и это понятие в качестве коммуникативной структуры получило широкое распространение, однако, и фигуру, создающую коммуникативные тупики, нельзя рассматривать как случайную и эпизодическую. Думаю, нам удалось здесь показать, что хотя системный подход Бейтсона не уделяет особого внимания персонифицированным аспектам, в латентном виде они сохраняются, давая о себе знать в качестве бессознательных эффектов или второстепенных сюжетных линий его мысли. Транспонирование фигуры ведьмы представляет собой яркий пример подобного процесса, подталкивающий к переосмыслению бейтсоновских персонажей с учётом их контекстуальных диспозиций.

Контрпарадоксы игры и дурачества

Что касается фигуры Баронга, то здесь мы, повидимому, не встретим какого-то определённого транспонированного двойника, однако, его поведение крайне интересно, если рассматривать его как один из двух взаимообусловленных компонентов противостояния. Мифические герои-протогонисты не чужды заблуждений и странностей, но в битве они воплощают воинские добродетели, так почему же Баронг дурачится? Подобное поведение, в рамках противостояния с ведьмой может объясняться как специфическая тактика защиты против «магии» контекстуальных ловушек. Другими словами, Баронг демонстрирует модель поведения, позволяющую ускользать из клещей double bind, играя и дурачась, он всегда не воплощён в своих действиях, он всегда не тот, кого ловят и всегда не там, где расставлена ловушка. Игровые действия по формуле Бейтсона «не значат того, что значили бы действия, которые они обозначают» [8, с. 64], т.е. их нельзя квалифицировать так же, как действия, к которым они отсылают, но по воле играющего они всегда могут ими стать. Играющий всегда может ответить неподтверждением на любой стимул или отклик. Игра и дурачество как и double bind представляют собой парадоксальные типы коммуникации, оперирующие на нескольких уровнях абстракции, и часто используются в психотерапии для разрушения патологических установок. Стоит вспомнить в первую очередь парадоксальные внушения М. Эриксона [11] или контрпарадоксальные предписания семьям, вовлечённым в шизофреническое взаимодействие миланской группой М. Сильвини Палаццолли [12].

Залогом успешного double bind является создание условий, при которых оппонент не может прервать коммуникацию или покинуть поле взаимодействия, т.е. не допустить ускользания, которое как раз и осуществляет Баронг. Кроме того, общим тактическим приёмом балийской ведьмы и терапевта-гипнотизёра будет необходимость запретить оппоненту выбирать тип реакции. Бейтсон объясняет этот момент на примере дрессировки животных: «Из общения с высокопрофессиональными дрессировщиками как дельфинов, так и собак-поводырей у меня создалось впечатление, что первое требование к дрессировщику состоит в том, что он должен быть способен предотвратить совершение животным выбора на уровне ступени (4)». (Выбор на уровне ступе-

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

ни (4) означает, что животное может выбрать или не выбрать правильное действие, даже если знает, что оно правильно. Этот выбор доступен только после того, как оно воспринимает различие между стимулами (ступень 1), понимает, что различие намекает на определённое поведение (ступень 2), понимает, что данное поведение положительно или отрицательно влияет на подкрепление (ступень 3). Таким образом, «животному нужно постоянно разъяснять, что если оно знает, какое действие правильно в данном контексте, то это единственное, что оно может сделать. И никаких фокусов! Другими словами, привычным условием успеха на арене цирка является отречение животного от использования определённых высших уровней своего интеллекта. Это же относится и к искусству гипнотизёра» [13, с. 75].

Дрессировщик, прежде всего, должен найти способ запретить животному дурачиться. То же касается и гипнотизёра: он должен склонить клиента к сотрудничеству. Вся изощрённая хитрость double bind состоит как раз в том, что любой выбор адекватного поведения будет сотрудничеством, в том числе сотрудничеством в сведении себя с ума. Вспомним, Рангда заставляет воинов самих наносить себе удары, но Баронг не отменяет проклятия, он заколдовывает криссы, делая их безвредными, что превращает поведение воинов в нелепые, комичные и безуспешные попытки самоубийства. Сила Баронга в том, что он не пытается вести себя адекватно, дурачась, он не сотрудничает. Невменяемое поведение позволяет ускользать из всех контекстуальных ловушек и парадоксов. Игра, притворство и комедия представляют собой сплетения и сдвиги логических типов разного уровня, что предоставляет агенту большую свободу в выборе стратегии избегания. Баронг просто не поддерживает паттерны, предлагаемые Рангдой. Таким образом, паттерн его поведения является чем-то вроде противоядия: контрпарадоксальным поведением в ответ на парадоксальное предписание. Именно в этом, по-видимому, кроется подлинный смысл их взаимодействия.

Модель поведения, воплощаемую Баронгом, мы так же встречаем в контексте бейтсоновской психиатрии. В своей последней книге Бейтсон вспоминает случай, который великолепно демонстрирует использование шизофреником стратегий избегания предлагаемых паттернов коммуникации. И хотя в этом примере шизофреник демонстрирует протест, в отношениях с психиатром, структура его реакций выглядит так, словно она выстроена в качестве тактической защиты от двойных посланий.

«Давным-давно, в 1949 году, когда психиатры всё ещё верили в лоботомию, я был новым сотрудником психбольницы в Пало-Альто. Однажды один из сотрудников повёл меня в самую большую аудиторию взглянуть на доску. Чуть раньше этим же днём там проводилось заседание по проблемам лоботомии, и с доски ещё не были стерты записи.

Это было, конечно, лет тридцать назад, и ничего подобного не могло бы произойти сегодня, но в те дни совещания по проблемам лоботомии были крупным социальным событием. Все, кто имел хоть какое-нибудь отношение к делу, появлялись на встрече: врачи, сёстры, общественные деятели, психологи и так далее. Всего присутствовало около тридцати-сорока человек, включая пятерых из Комитета по лоботомии во главе с их председателем, известным психиатром из другой больницы.

Когда были представлены все тесты и доклады, ввели пациента для беседы с приезжей знаменитостью.

Знаменитость дала пациенту кусочек мела и сказала: «Нарисуйте фигуру человека». Пациент послушно направился к доске и написал: «Нарисуйте фигуру человека».

Знаменитость сказала: «Не пишите. Рисуйте». И снова пациент записал: «Не пишите. Рисуйте».

Знаменитость сказала: «Ну, всё. Я сдаюсь». На этот раз пациент пересмотрел определение контекста, который он уже использовал для подтверждения определённой степени свободы, и написал крупными заглавными буквами поперек всей доски: «ПОБЕДА» [9, p. 173].

Возможно, предполагая, что пациент пересмотрел контекст, Бейтсон был не совсем прав, или выразился неточно, по крайней мере, можно предложить и другую версию объяснения. Контекст ситуации в целом пациент определил довольно точно, он понял, что нужно взять мел и нечто отобразить на доске. Информация о том, что именно нужно отобразить, содержалась не в контексте, а в вербальном сообщении психиатра. Однако, помимо информации, сообщение предлагало или даже навязывало пациенту паттерн «команда / исполнение». Психиатр давал команду, ожидая от пациента исполнения, не сомневаясь при этом, что при выборе реакции пациент будет руководствоваться принципом комплементарности. По-видимому,

 DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

пациент не пожелал поддерживать этот паттерн взаимодействия и прибег к принципу проекции: он перекодировал реплику психиатра из устной – в текст и отобразил её на доске без изменений. То же повторилось и во второй раз. В третий раз пациент пересмотрел вовсе не контекст, а принцип для определения (или переопределения) паттерна, он наконец-то прибег к комплементарности, правда, когда этого уже не требовалось. Тем не менее, его сообщение «победа» состояло в комплементарных отношениях с репликой психиатра «ну всё, я сдаюсь», образовывая вполне приемлемый паттерн «капитуляция/победа». Таким образом, пациент избегал подтверждения ожидаемых паттернов коммуникации, и при этом, делал это настолько последовательно, что создаётся впечатление, что он прекрасно понимал, что от него требуется, но отказывался сотрудничать. Судя по всему, так и есть, стратегия избегания выстроена как эфемерная защита от возможного подвоха, которая имела бы смысл, если бы сообщение «нарисуйте фигуру человека» было частью более сложного паттерна double bind, итог которого сводился бы к наказанию, за то, что человек нарисован неправильно, либо за отказ выполнить задание. Ожидание двойного послания приводит пациента к тому, что он изворачивается, найдя способ не рисовать и не игнорировать команду, однако, это выглядит так, будто он дурачится или безумен.

Таким образом, можно заключить, что для психиатрии и антропологии Бейтсона свойственно воспроизводство одних и тех же типов поведения и их диспозиции. В случае балийского транса и эпидемиологии шизофрении в центре дискурса оказывается женская фигура, производящая двойные послания. Бейтсон сам отмечает, что в балийской драме отношения между Ведьмой и людьми, которые её атакуют, во многих моментах сходны с отношениями матери и ребёнка [2, p. 164], а отношения между Ведьмой и Драконом сопоставимы с отношением матери и отца [2, pp. 62, 66, 67]. Фигура ведьмы – это фигура транса и безумия, сохраняющая свои очертания, превращаясь в фигуру матери при переходе из антропологии в психиатрию. Другой персонаж не может быть столь же чётко очерчен, но игра и дурачество находят своё воплощение у Бейтсона в целом спектре различных фигур: дурачащийся шизофреник, играющие выдры и обезьяны, отсутствующий отец в шизофреногенной семье – всё это вариации причудливого поведения Баронга, воплощающего парадоксальную фигуру играющего животного – животного способного к самоиронии, подразумевающей рекурсивное отношение к собственному поведению, порождающему вторичную форму поведения более высокого логического типа.

Транспонирование персонажей, с одной стороны высвечивает новые связи между антропологией и психиатрией Бейтсона, но с другой – ставит под сомнение объективность и автономность отдельных исследований. Критический потенциал данного исследования полностью обнаруживает себя, если мы задаём вопросы о том, как получилось, что эмпирическое клинические исследования группы психиатров в Пало-Альто во главе с Бейтсоном воспроизводят в наблюдениях и теории двойного послания диспозицию фигур и поведенческих паттернов из более ранних этнографических исследований Бейтсона? И в какой мере модели его антропологии, психиатрии и теории коммуникации могут обсуждаться и применяться в отрыве от конкретных фигур, содержащихся в них, как идеальных носителей тех или иных габитусов в ритуальном или клиническом дискурсе?

Список литературы:

1. Bateson G., Mead M. Trance and Dance in Bali. (URL: http://www.youtube.com/watch?v=ruKduyXoBZw).
2. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. NY: The New York Academy of Scinces, 1942.
3. Арто А. Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000. 440 с.
4. Лоренц К. Агрессия («так называемое зло»). М.: РИМИС, 2009. 352 с.
5. Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума: избранные статьи по антропологии. М.: КомКнига, 2010. 232 с.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. 895 с.
7. Гирц К. Интерпретация культур. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 560 с.
8. Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума: избранные статьи по психиатрии. М.: КомКнига, 2010. 248 с.
9. Bateson G., Bateson M.C. Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred. N.Y.: Bantam Books, 1988.
10. Эриксон М., Хейли Дж. Стратегии семейной терапии. М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2008. 432 с.
11. Эриксон М., Росси Э. Гипнотерапия: Случаи из практики. М.: Психотерапия, 2013. 528 с.
12. Сильвини Палаццолли М., Босколо Л., Чеккин Дж., Прата Дж. Парадокс и контрпарадокс: Новая модель терапии семьи, вовлечённой в шизофреническое взаимодействие. М.: Когито-Центр, 2010. 204 с.

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888

13. Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума: избранные статьи по теории эволюции и эпистемологии. М.: КомКнига, 2010. 248 с.
14. Бейтсон Г. Культурные проблемы, возникающие при изучении шизофрении. (URL: http://double-bind.livejournal.com/51467.html).
15. Бейтсон Г. Природа шизофрении. Предисловие к книгам Дж. Персеваля. (URL: http://double-bind.livejournal.com/46932.html).
16. Бейтсон Г. Некоторые особенности процесса обмена информацией между людьми // Концепция информации и биологические системы. М.: Мир, 1966. С. 166-176.
17. Малиновский Б. Секс и вытеснение в обществе дикарей. М.: Изд. дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2011. 224 с.
18. Bateson G. A sacred unity: Further Steps to an Ecology of Mind. N.Y.: A Cornelia & Michael Bessie Book, 1991.
19. Bateson G., Mead M. Childhood rivalry in Bali and New Guinea. (URL: https://www.youtube.com/watch?v=4NqQ6KL-aUY).
20. Мосс М. Учебник этнографии (перевод фрагментов М.Н. Пророковой) // Философия и культура. 2012. № 7. С. 85-98.

References (transliteration):

1. Bateson G., Mead M. Trance and Dance in Bali. (URL: http://www.youtube.com/watch?v=ruKduyXoBZw).
2. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. NY: The New York Academy of Scinces, 1942.
3. Arto A. Teatr i ego dvoinik. SPb.: Simpozium, 2000. 440 s.
4. Lorents K. Agressiya («tak nazyvaemoe zlo»). M.: RIMIS, 2009. 352 s.
5. Beitson G. Shagi v napravlenii ekologii razuma: izbrannye stat'i po antropologii. M.: KomKniga, 2010. 232 s.
6. Delez Zh. Gvattari F. Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya. M.: Astrel', 2010. 895 s.
7. Girts K. Interpretatsiya kul'tur. M.: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2004. 560 s.
8. Beitson G. Shagi v napravlenii ekologii razuma: izbrannye stat'i po psikhiatrii. M.: KomKniga, 2010. 248 s.
9. Bateson G., Bateson M.C. Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred. N.Y.: Bantam Books, 1988.
10. Erikson M., Kheili Dzh. Strategii semeinoi terapii. M.: Institut Obshchegumanitarnykh Issledovanii, 2008. 432 s.
11. Erikson M., Rossi E. Gipnoterapiya: Sluchai iz praktiki. M.: Psikhoterapiya, 2013. 528 s.
12. Sil'vini Palatstsolli M., Boskolo L., Chekkin Dzh., Prata Dzh. Paradoks i kontrparadoks: Novaya model' terapii sem'i, vovlechennoi v shizofrenicheskoe vzaimodeistvie. M.: Kogito-Tsentr, 2010. 204 s.
13. Beitson G. Shagi v napravlenii ekologii razuma: izbrannye stat'i po teorii evolyutsii i epistemologii. M.: KomKniga, 2010. 248 s.
14. Beitson G. Kul'turnye problemy, voznikayushchie pri izuchenii shizofrenii. (URL: http://double-bind.livejournal.com/51467.html).
15. Beitson G. Priroda shizofrenii. Predislovie k knigam Dzh. Persevalya. (URL: http://double-bind.livejournal.com/46932.html).
16. Beitson G. Nekotorye osobennosti protsessa obmena informatsiei mezhdu lyud'mi // Kontseptsiya informatsii i biologicheskie sistemy. M.: Mir, 1966. S. 166-176.
17. Malinovskii B. Seks i vytesnenie v obshchestve dikarei. M.: Izd. dom Gos. un-ta – Vysshei shkoly ekonomiki, 2011. 224 s.
18. Bateson G. A sacred unity: Further Steps to an Ecology of Mind. N.Y.: A Cornelia & Michael Bessie Book, 1991.
19. Bateson G., Mead M. Childhood rivalry in Bali and New Guinea. (URL: https://www.youtube.com/watch?v=4NqQ6KL-aUY).
20. Moss M. Uchebnik etnografii (perevod fragmentov M.N. Prorokovoi) // Filosofiya i kul'tura. 2012. № 7. S. 85-98.

DOI: 10.7256/2070-8955.2015.9.15888